

Jessica Auer, January. Plus bleu que bleu Jessica Auer, January. Bluer than Blue

James D. Campbell

Numéro 103, printemps 2016

Nature

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/82530ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

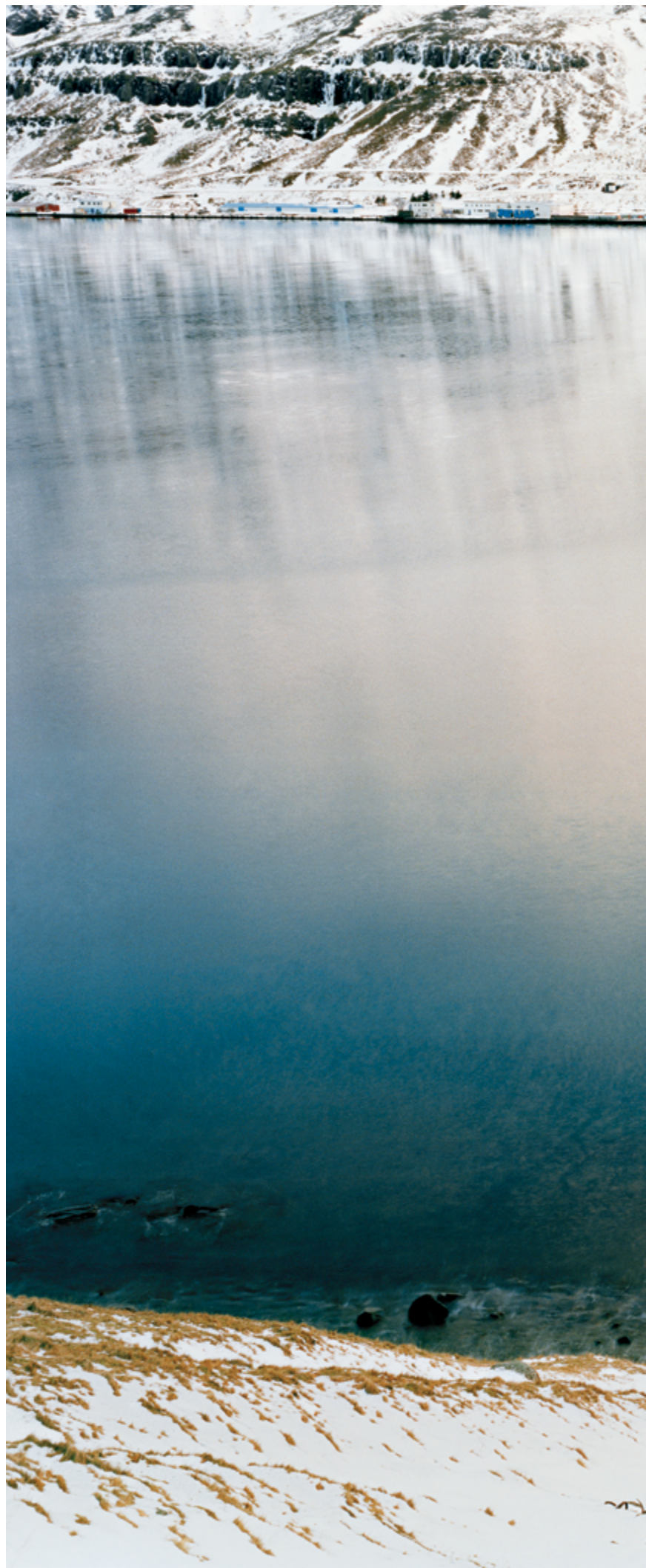
Citer cet article

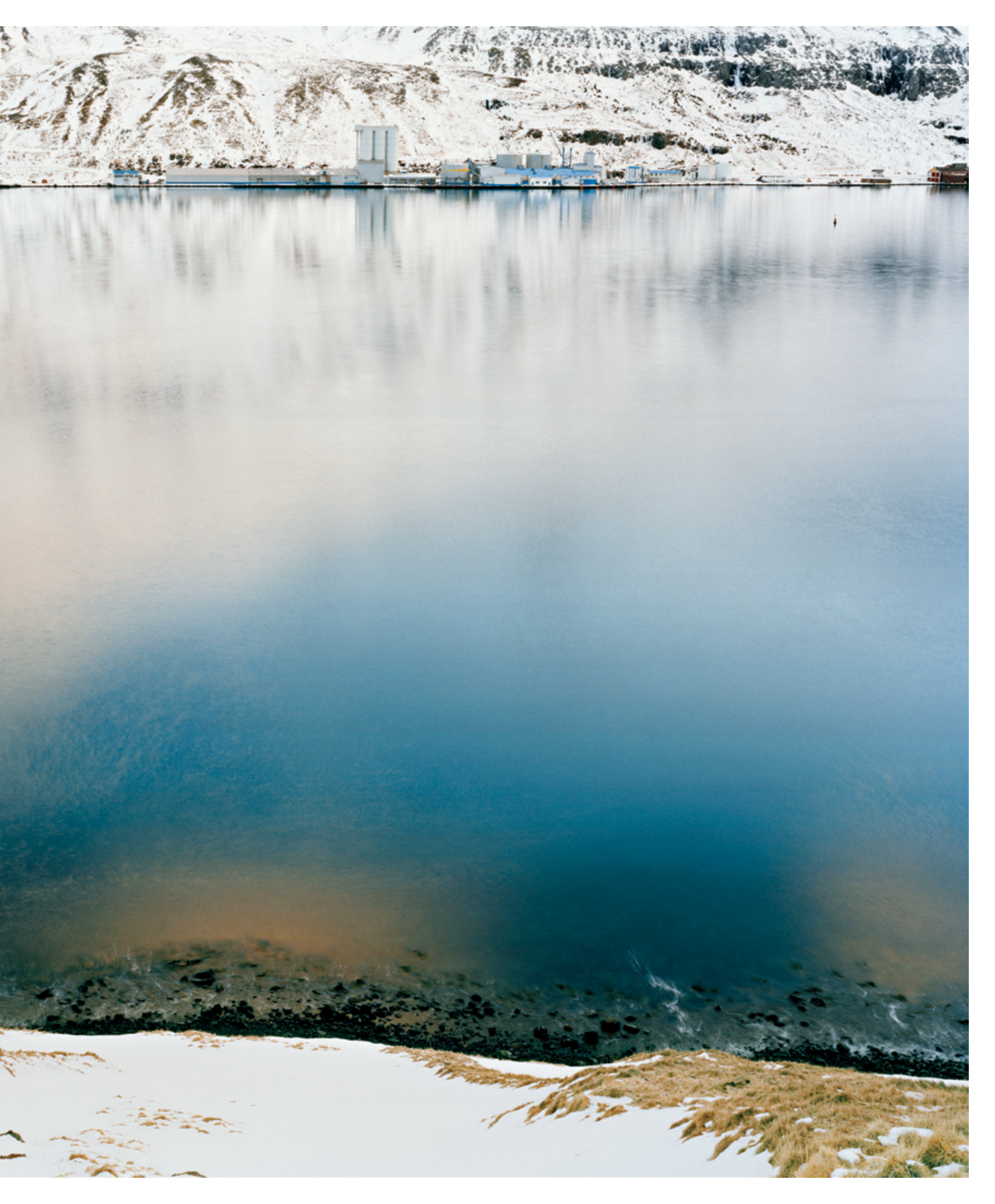
James D. Campbell (2016). Jessica Auer, January. Plus bleu que bleu / Jessica Auer, January. Bluer than Blue. *Ciel variable*, (103), 12–21.

Jessica Auer

January

De la série / from
the series *January*
permission de / courtesy
of Patrick Mikhail Gallery
Fjord (January 27th), 2015
épreuve couleur / c-print
102 × 127 cm





Car (January 12th), 2015
épreuve couleur / c-print
41 × 51 cm





Strandarfjall
(January 19th), 2015
épreuve couleur / c-print
102 × 127 cm





JESSICA AUER

Plus bleu que bleu Bluer than Blue

JAMES D. CAMPBELL

Qui sait mieux qu'une photographe expérimentée explorer la phénoménologie de la lumière? *January*, la récente série de Jessica Auer créée en 2015 durant une résidence à Seyðisfjörður, en Islande, est une œuvre thématique d'une grande poésie visuelle, qui résonne en nous longtemps après que nous ayons quitté la galerie, habités par la lumière plus bleue que bleu de l'Islande.

Conçu comme un journal visuel, mais allégorique dans son approche, le projet d'Auer définit son environnement de manière discursive, en examinant non pas des objets ou des éléments inanimés, ni même des personnes ou des relations entre les gens, mais les infinies configurations et gradations de la lumière islandaise elle-même. Étrangement éthérée, cette lumière bleue imprègne tout ce qu'elle touche d'une grâce sidérale et d'une poignante éloquence. L'œuvre semble inspirée par la fameuse déclaration de Claudel: « Il y a un certain bleu de la mer qui est si bleu, qu'il n'y a que le sang qui soit plus rouge¹. »

Dans le communiqué accompagnant l'exposition, l'artiste décrit ainsi son premier matin en Islande: « J'allais d'une fenêtre à l'autre, dans mon appartement-studio qui en comptait sept, en tendant le cou pour mieux voir la vallée au-dessus de nous, le fjord en contrebas, le flanc des montagnes et les autres maisons autour. Il était dix heures du matin et la lumière était encore d'un bleu profond. La journée s'est écoulée sans que le soleil franchisse les montagnes; à mesure qu'il tournait autour des sommets, ses rayons venaient

Who better than a seasoned photographer to explore the phenomenology of light? Jessica Auer's recent series *January*, created during a 2015 residency in Seyðisfjörður, Iceland, is a thematic work of great visual poetry the resonance of which lingers within us like a memory of bluer-than-blue Icelandic light, long after we have left the exhibition halls.

Diaristic in nature, and allegorical in its mien, Auer's work defines her environment discursively and not in terms of objects or mute things, or even people and relationships, but in terms of the infinite configurations and gradients of Icelandic light itself. That strangely ethereal blue light infuses everything it touches with sidereal grace and a hauntingly gravid eloquence. This work seems to take a cue from Claudel's famous statement that "a certain blue of the sea is so blue that only blood would be more red."¹

Of her first morning in Iceland, the artist said, in the press release accompanying her show, "I alternated between each of the seven windows of my studio apartment, craning my neck to look up the valley, down the fjord, up the mountain slopes, and around all the other houses. It was 10 a.m. and the morning light maintained a dark deep blue. As the day

Neon (January 12th), 2015
épreuve couleur / c-print
51 × 63 cm





simplement caresser les crêtes opposées. J'appris que le soleil n'atteindrait pas la ville avant février. » Ce bleu soutenu, si caractéristique, est magnifiquement rendu dans un tirage emblématique du projet, intitulé *Studio (January 27th)* (2015).

Avec cette œuvre, sans doute sa plus personnelle à ce jour, Auer reconnaissait dès le début de son séjour à Seyðisfjörður qu'elle devait renoncer aux contraintes de son approche habituelle, basée sur la recherche, et se laisser guider par le moment présent. Tout comme Tangle, l'héroïne du célèbre conte de George MacDonald *La clef d'or*, qui doit s'aventurer dans l'inconnu pour atteindre le pays d'où viennent les plus belles ombres, Auer a dû se jeter dans le vide, sans le parachute de la théorie, pour saisir une dimension essentielle du paysage islandais. Dans le conte, le Vieil homme de la Terre montre à Tangle un grand trou dans le sol : « C'est par ici, dit-il. – Mais il n'y a pas d'escaliers. – Tu dois te jeter dans le vide. C'est le seul chemin². » À son tour, Auer s'est abandonnée au hasard, au désir, aux circonstances et à l'inconnu, sans itinéraire établi, son objectif artistique consistant à marcher chaque jour durant les courtes heures d'ensoleillement, pour voir où cela la mènerait.

Auer a entamé la série avec un appareil moyen format (un Mamiya 7), mais celui-ci ayant été très rapidement abîmé par la neige, elle s'est tournée vers sa fidèle chambre Chamonix 4 x 5 et des plans-films couleur. (La vidéo fut tournée avec un appareil reflex mono-objectif numérique.) La plupart des photographies exposées récemment à la Galerie Patrick Mikhail, à Montréal, sont des tirages à développement chromogène sur papier photo, tandis que les images montées dans un caisson lumineux sont tirées sur Duratrans, à deux exceptions près : *Neon (January 12th)* est un impressionnant tirage sur papier, rétro-éclairé par le caisson lumineux, tandis que l'œuvre magistrale qui recouvre le sol, *Sunrise (January 20th)*, fut imprimée sur vinyle adhésif.

Depuis quelque temps déjà, Auer fait partie des photographes documentaires paysagistes montréalais les plus renommés. Au fil de nombreux voyages, elle pratique une sorte d'archéologie sociale en montrant comment le paysage

... les infinies configurations et gradations
de la lumière islandaise elle-même.
Étrangement étherée, cette lumière bleue
imprègne tout ce qu'elle touche
d'une grâce sidérale et
d'une poignante éloquence.

est devenu une marchandise pour le tourisme. Elle nous incite à réfléchir sur le bagage historique et culturel des lieux concernés ainsi qu'à notre propre rôle dans leur création. Au regard de son esthétique, il est d'autant plus remarquable qu'Auer parvienne à faire apparaître le nouménal dans l'espace islandais, comme un véritable Houdini de l'image photographique tirant un lapin de son chapeau. Comme à son habitude, Auer injecte une bonne mesure d'étrangeté au cœur de ce qui pourrait être une image idyllique de pics enneigés, placés géographiquement très loin au-dessus du frai. En présence d'œuvres aussi imposantes – l'une d'entre elles est le sujet d'une vidéo de 45 minutes, *Where the Mountains Meet the Sun* (installation vidéo HD, 45 min, en boucle, 2015), associée à l'image qui recouvre le sol de la galerie, *Sunrise (January 20th)*, précédemment décrite –, nous sommes aisément happés et retenus prisonniers.

carried on, the sun never broke the mountains, but circled around the peaks – gracing only the tops of the opposing ridges with direct light. I was told that the sun would only find the town again in February.” That hallmark dark blue is beautifully captured in a C-print emblematic of the whole project, *Studio (January 27th)* (2015).

In what is perhaps her most personal work to date, Auer recognized from the outset of her sojourn in Seyðisfjörður that she would have to jettison the constraints of her usual research-oriented approach and embrace the folklore of the moment wherein she found herself. Like Tangle, the wily heroine of George MacDonald's famous story “The Golden Key,” who must follow a path without stairs or signposts to reach a land in which the most beautiful shadows are cast, Auer had to free-fall like a skydiver without recourse to the parachute of theory to secure an enduring truth of the Icelandic landscape. In the story, the Old Man of the Earth instructed Tangle: “That is the way,” he said. “But there are no stairs.” “You must throw yourself in. There is no other way.”² So Auer threw herself in, gave herself up to chance, desire, circumstance, and the unknown, followed an itinerary without paths, and focused on walking every day as an artistic activity, within the limits of the short daylight hours, to see where that would lead her.

Auer began the project with a medium-format camera (a Mamiya 7) but early on it met with a fatal accident in the snow, and she turned to her trusty 4" x 5" view camera made by Chamonix and used colour film. (The video was shot using a DSLR camera.) Most of the prints in her recent exhibition at Galerie Patrick Mikhail in Montreal are C-prints on real photographic paper, and the lightbox prints are on Duratrans, with a few exceptions. (The exceptional *Neon (January 12th)* was printed on backlit paper and mounted in a light box, and the magisterial large floor piece *Sunrise (January 20th)* is on vinyl adhesive.)

Auer has a long history as one of the foremost documentary-style landscape photographers based in Montreal. She travels widely and practises a sort of social archaeology, showing how landscape has been turned into a commodity for tourism. We are asked to reflect upon the cultural and historical baggage of those places and our own role in their constitution. Given her aesthetic, it is all the more remarkable that, in *January*, Auer can conjure the noumenal out of the Icelandic air like a Houdini of the photographic image pulling a rabbit out of a hat. Also, as is her wont, Auer injects a full measure of the uncanny into what seem at first idyllic snow-capped peaks placed geographically far above the fray. In works so large – one is the subject of a 45-minute video work, *Where the Mountains Meet the Sun* (HD video installation, 45 min. looped, 2015) with an associated image laminated onto the adjacent floor of the gallery space, the aforementioned *Sunrise (January 20th)* – we are effortlessly projected into and held taut within them.

Clearly, Auer shares with Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson themes and concerns that stem from Maurice Merleau-Ponty's phenomenism. The viewer finds it impossible to remain passive or unmoved in the face of the Icelandic landscape and its radiant blue light in images such as *Dusk (January 26th)* and the remarkably compelling *Fjord (January 27th)*. Auer encourages us to consider luminosity, time, and place. As Sasha Engelmann has argued for Eliasson's work, In essence, the tenets of phenomenism provide the politicizing potential in Eliasson's installations, loosening the frames through which the audience is accustomed to viewing environments. The experience is humbling; viewers are introduced into



Where the Mountains Meet the Sun
et/and *Sunrise (January 20th)*
vue d'installation / installation view, 2015
vidéo HD / HD video
vinyle adhésif / adhesive vinyl

Jessica Auer est une photographe et une artiste en arts visuels dont la pratique est centrée sur l'étude des paysages en tant que sites culturels. Elle a terminé une maîtrise en arts à l'Université Concordia en 2007 et, depuis, elle a exposé ses œuvres et effectué plusieurs résidences d'artistes au Canada et à l'étranger. Son premier livre, *Unmarked Sites*, a été désigné par photo-eye et la Indie Photobook Library comme l'un des dix meilleurs livres photo publiés en 2011. Jessica Auer enseigne la photographie à l'Université Concordia et est représentée par la Patrick Mikhail Gallery à Montréal. jessicaauer.com



De toute évidence, Auer partage avec l'artiste islandais Olafur Eliasson des thèmes et des préoccupations qui exemplifient la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Il nous est impossible de rester passif ou indifférent face au paysage islandais et au bleu radieux de sa lumière, lorsque l'on contemple *Dusk (January 26th)* ou le fascinant *Fjord (January 27th)*. Auer nous invite à nous concentrer sur la luminosité, le temps et l'espace. Comme Sasha Engelmann le souligne au sujet d'Eliasson : « Par essence, les principes de la phénoménologie représentent le potentiel de politisation dans les installations d'Eliasson, en introduisant du jeu dans la façon dont le spectateur est habitué à percevoir un environnement. L'expérience est une leçon d'humilité ; les spectateurs découvrent leur "être en commun" tandis qu'un sentiment d'unité imprègne leur réception de l'information sensorielle. Merleau-Ponty évoque ainsi cette conscience d'une expérience partagée : "Le monde est cela même que nous nous représentons, non pas comme hommes ou comme sujets empiriques, mais en tant que nous sommes tous une seule lumière et que nous participons à l'Un sans le diviser."³ »

En décrivant l'aptitude à s'engager dans la relation avec un objet, Merleau-Ponty déclare : « Mais le système de l'expérience n'est pas déployé devant moi comme si j'étais Dieu, il est vécu par moi d'un certain point de vue, je n'en suis pas le spectateur, j'y suis partie, et c'est mon inhérence à un point de vue qui rend possible à la fois la finitude de ma perception et son ouverture au monde total comme horizon de toute perception⁴. » Lorsque nous percevons les remarquables photographies d'Auer, nous devenons l'œuvre, nous sommes l'œuvre, donc ouverts à son influence. Comme Merleau-Ponty le fait remarquer, nos perceptions s'étendent alors au « monde total », démontrant l'effet mesurable de l'expérience artistique : nous sommes désormais inéluctablement changés par ce qui s'est imposé à nous. En faisant l'expérience de *January*, nous devenons conscients de notre propre transformation ; nous sommes reconnaissants de cette conscience et des changements que nous observons. Nous devenons la preuve vivante de l'argument du philosophe.

Les photographies d'Auer explorent en profondeur la phénoménologie de la lumière en même temps qu'elles marquent le passage de l'humble banalité de l'ici et maintenant à un resplendissant ailleurs jusqu'ici hors de notre portée. Selon Merleau-Ponty, pendant que nous traversons cette frontière, « nous ne sommes pas des appareils photographiques, nous sommes des spectateurs impliqués⁵ ». En faisant l'expérience de la fascinante lumière bleue qui enveloppe l'un des lieux les plus isolés, les plus démesurément solitaires de la planète, nous nous engageons sans réserve, confiants dans les compétences de notre guide, artiste accomplie et chamane triomphante. *Traduit par Emmanuelle Bouet*

1 Cité par Maurice Merleau-Ponty, dans *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Tel », p. 174. 2 George MacDonald, *La clef d'or*, Lille, Empreintes, 2011. 3 Sasha Engelmann, « Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Rhetoric of Eco-Activism », dans *Stanford Undergraduate Journal for Excellence in Writing*, 2008, publié en ligne dans *art&education*, <http://www.artandeducation.net/paper/breaking-the-frame-olafur-eliassons-art-merleau-pontys-phenomenology-and-the-rhetoric-of-eco-activism/> 4 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 368. 5 Sean D. Kelly, « The Normative Nature of Perceptual Experience », dans Bence Nanay (dir.), *Perceiving the World*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 148.

James D. Campbell, commissaire et auteur de nombreux essais sur la photographie et la peinture, vit et travaille à Montréal.

a "being in common" and absorb a sense of unity in the reception of sense data. Merleau-Ponty illustrates this sense of sharing experience: "The world is precisely that thing of which we form a representation, not as men or as empirical subjects, but in so far as we are all one light and participate in the One without destroying its unity."³

In describing the wherewithal of an engaged relationship with an object, Merleau-Ponty states, "But the system of experience is not arrayed before me as if I were God, it is lived by me from a certain point of view; I am not the spectator, I am involved, and it is my involvement in a point of view which makes possible both the finiteness of my perception and its opening out upon the complete world as a horizon of every perception."⁴ In perceiving Auer's remarkable photographs, we become the work, we are the work, and thus open to alteration. As Merleau-Ponty remarks, our perceptions expand onto the "complete world," demonstrating a measurable consequence of the artistic experience: we are now ineluctably changed by what has laid its claim upon us. In experiencing

**"It was 10 a.m. and the morning
light maintained a dark deep blue.
As the day carried on, the sun never broke
the mountains, but circled around the peaks
– gracing only the tops of the opposing
ridges with direct light. I was told
that the sun would only find the town
again in February."**

the works in Auer's *January*, we recognize our own alteration, and are grateful for that recognition, and for observance of the change. In this work, Auer offers us living proof of the philosopher's argument.

Auer's photographs are a potent exploration of the phenomenology of light even as they mark a transit from the humbling banality of the *here* and *now* to a resplendent *elsewhere* heretofore beyond our ken. Merleau-Ponty held that, as we cross that line, "we are not cameras, we are engaged perceivers."⁵ As we experience the captivating blue light that suffuses one of the most overwhelmingly lonely, isolated places on the planet, we are endlessly engaged, for we know that we are in the capable hands of a guide who is both artistic savant and triumphant shaman.

1 See Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), 132. 2 George MacDonald, *The Golden Key and Other Stories* (Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2000), 46. 3 Sasha Engelmann, "Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Rhetoric of Eco-Activism," in *Stanford Undergraduate Journal for Excellence in Writing* (2008); reprinted online in *art&education*, <http://www.artandeducation.net/paper/breaking-the-frame-olafur-eliassons-art-merleau-pontys-phenomenology-and-the-rhetoric-of-eco-activism/> 4 Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2002), 354. 5 See Sean D. Kelly, "The Normative Nature of Perceptual Experience," in *Perceiving the World*, ed. Bence Nanay (New York: Oxford University Press, 2014), 148.

James D. Campbell is a writer and curator who writes frequently on photography and painting from his base in Montreal.

Jessica Auer is a photographer and visual artist whose work is broadly concerned with the study of landscapes as cultural sites. She received her MFA in studio arts from Concordia University in 2007 and has since exhibited across Canada and abroad and participated in numerous international artist residencies. Her first book, *Unmarked Sites*, was noted by Photo-Eye and the Indie Photobook Library as one of the top ten photography books published in 2011. She teaches photography at Concordia University and is represented by Patrick Mikhail Gallery in Montreal. jessicaauer.com